

## **Lo real, lo imaginario y lo simbólico en la creación literaria**

**Santiago Sevilla Vallejo**

**Universidad Rey Juan Carlos**

El desarrollo del psicoanálisis ha modificado la concepción que tiene el ser humano sobre sí mismo en diversas facetas. Una de ellas se relaciona con los motivos y el proceso que le llevan a crear obras literarias. La teoría psicoanalítica postula tres instancias (el yo, el ello y el superyó), cuya relación determina las vivencias psíquicas y, una de las muchas vivencias que se pueden estudiar en este marco es el proceso creativo. La parte consciente (yo) se enfrenta a constantes tensiones entre la tendencia a satisfacer los propios deseos inmediatamente (ello) y las normas que regulan el comportamiento de acuerdo a lo que la persona y la sociedad en que vive consideran deseable (superyó). Aquellos deseos que el individuo querría expresar o llevar a cabo que se consideran moralmente no deseables son reprimidos en el inconsciente; sin embargo, esos deseos pujan por salir y pueden encontrar vías de expresión aceptadas por el individuo y su sociedad. Una de esas vías es la expresión artística, en la que se transmite de forma ficticia inquietudes del ser humano que habitualmente están reprimidas. En este sentido, Isabel Paraíso señala que: «La obra literaria, como toda producción cultural, surge en el inconsciente del sujeto y mayoritariamente posee un *origen sexual*, sobre el cual actúa el mecanismo de la “represión”» (1994: 21). De acuerdo a la teoría freudiana, el ser humano tiene una energía, que en estado primigenio es erótica. Sin embargo, la cultura impone restricciones a la satisfacción erótica, que llevan a la construcción de represiones, es decir, el sujeto aprende a renunciar parcialmente a lo erótico para poder hacerse cargo de las obligaciones que la sociedad en la que vive le impone. La forma más satisfactoria de este proceso se denomina sublimación, en la que la energía que se destina al objeto de deseo, «se retrae sobre el Yo», permitiendo que este albergue la energía necesaria para la creación (Paraíso, 1994: 23 ss.).

El psicoanálisis centra su estudio en el descubrimiento de los aspectos inconscientes y estos están estructurados como un lenguaje (Huamán y Mondoñedo:

157). Torrente Ballester tiene una teoría del proceso creativo que responde en cierta medida a la tónica psicoanalítica. Según él, las imágenes surgen del inconsciente del autor de manera momentánea y en desorden, ante lo cual el autor tiene que llevar a cabo unas tareas concretas. Torrente Ballester divide el proceso creativo en dos etapas. En un primer momento, tiene lugar la faceta poeta del autor, en la que las imágenes pasan del inconsciente al consciente y han de ser elaboradas, hasta tomar una forma definida; en un segundo momento, se da la faceta artista, en la que se ordenan los materiales de la imaginación. La primera etapa es principalmente pasiva, la imaginación del autor le suscita las imágenes que se convierten en la materia prima del trabajo creativo. La segunda etapa es activa, consiste en «fijar las imágenes libres y fugaces con palabras y [...] ordenarlas en una forma determinada» (Loureiro, 1990: 39). Es decir, a partir de esa materia prima, el autor elabora la estructura del relato y la redacción con la que plasma el contenido que quiere expresar. De manera que el trabajo del autor debe recoger lo que su inconsciente le ofrece, incluso podría indagar en su inconsciente, y, después, transformar las imágenes en palabras. Un ejemplo muy claro de este proceso tiene lugar en *Fragmentos de Apocalipsis*.

### **La psicología del artista**

El psicoanálisis señala que la ficción está motivada por la necesidad psicológica de tener unas vivencias que en el mundo real no se pueden dar. Freud dice que: «cada fantasía es una satisfacción de deseos, una rectificación de la realidad insatisfactoria» (Paraíso: 1994: 29). Por su parte, la escuela kleiniana sostiene que toda creación «es una “re-creación” de un objeto destruido del mundo interior» (Paraíso: 1994: 38). Por lo que la ficción es un ámbito que sirve al ser humano para experimentar y revivir aspectos que en su vida cotidiana le resultan imposibles. Según la teoría freudiana, el proceso creativo tiene en la base el retorno de lo reprimido, en el que aquellos contenidos psíquicos que fueron retirados de la conciencia en el pasado aparecen de nuevo, pero «no en su forma propia, sino de manera deformada, bajo la apariencia de una “formación de compromiso”. Es decir: bajo la apariencia de elementos capaces de ser admitidos por el consciente, deformados por los “mecanismos de defensa” hasta volverse irreconocibles para el consciente» (Paraíso, 1995: 73). Es decir, las obras literarias dan cuenta de los deseos del ser humano, aunque aparezcan transformados en una ficción aparentemente ajena al autor y a aquellos quienes leen las obras.

Torrente Ballester toma esta necesidad psicológica de fantasear y el retorno de lo reprimido para construir *Fragmentos de Apocalipsis* (*Fragmentos*). Este parte de las imágenes y de los personajes que surgen de manera involuntaria del inconsciente del narrador, los cuales cobran una vida propia que lleva a que el texto avance. La historia que se cuenta va adquiriendo forma en las manipulaciones que realiza el narrador y los personajes que cumplen funciones narrativas (Loureiro, 1990: 199-201). El texto se compone de las entradas fechadas en las que el narrador va desarrollando la novela que se propone escribir, por lo que *Fragmentos* no tiene propiamente un argumento ni división en capítulos, convenciones propias de la novelística. Se cuenta el proceso de escritura dentro del texto: « “self reflective technique”, or sets up what might be called a novel (or novels) within a novel, a series of mirror images, or a Chinese box effect» (Blackwell, 1985: 140).

El narrador empieza creando el escenario de Villasanta de la Estrella, la localidad que surge de su imaginación, e inventa algunos personajes que lo habitan y justifica su presencia. La historia de partida se podría resumir en las siguientes líneas. Se imagina a la bella Esclaramunda, por la que viene a Villasanta de la Estrella, una ciudad gallega, el rey vikingo Olaf en el año 975. El arzobispo Sisnando lidera la guerra de Catoira contra los vikingos. Está al mundo del mariscal, padre de Esclaramunda, y de los soldados y consigue derrotar a los vikingos que han invadido Galicia. Sin embargo, Olaf anuncia que regresará dentro de mil años para castigar a la ciudad. Asimismo, los soldados traman matar al mariscal y raptar a Esclaramunda. El mariscal, para evitar la deshonra, mata a su hija. Por lo cual, el arzobispo Sisnando, que está enamorado de Esclaramunda, esconde los restos de ella en un sarcófago rodeado por una trama de laberintos y encima hace construir la catedral.

A partir de ahí, se desarrolla la acción que transcurre en 1975, año en que Olaf prometió regresar para tomar venganza sobre Villasanta de la Estrella. Don Justo Samaniego, personaje especialista en manuscritos medievales, escribe las profecías acerca de lo que harán los vikingos en Villasanta de la Estrella. El narrador está dentro de la ficción, construyéndola, se encuentra con don Justo Samaniego y este le dice lo siguiente: « “Sí, se va a cumplir el milenario- dice una voz a mi derecha; vuelvo la cabeza, y escucho-. [...] ” El que ha hablado es un hombrecillo bastante grueso, con gafas de miope; un hombre desaliñado, pero en modo alguno vulgar. “¿Quién es usted?”, le pregunto. “Soy don Justo Samaniego”» (45-46). Don Justo Samaniego lleva

la iniciativa: aparece sin que el narrador haya pensado en él y anuncia que se va a cumplir la profecía por la que Olaf tomará la ciudad. *Fragmentos* es un juego de desplazamiento. El autor Torrente Ballester crea un narrador, que no es él, aunque por algunas señas se le parece, y este a su vez se encuentra con sus personajes, que es «como si» tuvieran voluntad propia dentro del texto. *Fragmentos* es una obra especialmente interesante porque Torrente Ballester la escribió desde el conocimiento de la teoría psicoanalítica, que aparece como parte de la trama y también como motivo humorístico. Las profecías de don Justo Samaniego representan las imágenes conflictivas de su propio inconsciente, el esfuerzo que hace para vivir con ellas y su capacidad para transformarlas en un relato fascinante. De manera que los aspectos reprimidos de la biografía de don Justo Samaniego y su enorme necesidad de fantaseo sirven como materiales para la construcción de buena parte de *Fragmentos*.

*Fragmentos* indaga en la naturaleza del proceso creador y en la psicología tanto del narrador como de sus personajes, que podemos considerar que son proyecciones de su mentalidad. En otras palabras, «nos ofrece una meditación sobre la ficción y la realidad al tiempo que penetra asimismo en el vértigo del yo, aunque disimula tal problemática bajo una capa de humor y de juego que a veces hasta parece- sólo parece- caer en la trivialidad y la intrascendencia» (Loureiro, 1990: 181). Torrente Ballester pone de manifiesto que la ficción hace pasar por real una historia que no lo es. En este sentido, hay que tener en cuenta que el psiquismo se divide en tres registros: «Lo real es aquello que se distingue, en psicoanálisis, de los otros dos registros: lo simbólico y lo imaginario. Lo simbólico designa aquellos fenómenos estructurados como un lenguaje, lo imaginario, aquellos donde predomina la imagen del semejante. Lo real es aquello que no puede ser incluido en los otros dos campos [...] Lo real no engaña jamás, es puro y absoluto» (Sigal de Eliscovich, 2006: 29-30). En el caso de la novela, los hechos que supuestamente han ocurrido (real) se mezclan con las interpretaciones lingüísticas (simbólico) y las imágenes que el individuo genera a partir de ellos (imaginario). La ficción emplea lo simbólico y lo imaginario para expresar lo real de un modo diferente al lenguaje más directo de la comunicación cotidiana, por lo que da cuenta de los deseos del ser humano. Alfonso Herrera recoge la siguiente cita de Lacan al respecto: «La palabra es esa rueda de molino donde constantemente se mediatiza el deseo humano al penetrar en el sistema del lenguaje» (Herrera, 2009: 117).

Pese a toda esa pretensión de captar lo real, la ficción nunca lo es. Las palabras son una referencia a ello, pero no son los hechos tal cual ocurren. Por este motivo, «El acto de la escritura es un acto disociativo. Es un hablar “sobre una experiencia”, no es experimentarla, sino reconstruirla. Con frecuencia se ve expresada a través de “otros personajes, otras situaciones, otros paisajes” como poniendo la experiencia a una distancia afuera, lo suficiente segura como para poder volver a sus aspectos más terribles» (Llorens, 2002: 67). La ficción es un espacio que permite que se expresen contenidos mentales reprimidos sin peligro, porque se modifican artísticamente y se les transfieren a los personajes. La literatura es un espacio para experimentar sentimientos, ideas y acciones sin el peligro que llevaría hacerlo en el mundo real. Se trata de un juego en el que las cosas son «como si» fueran reales.

El psicoanálisis tiene ciertos detractores que consideran que la teoría propuesta acerca de la psicología humana responde a una situación histórica muy determinada, que ha dejado de ser operativa porque la sociedad actual no tiene la represión social que había en la Europa de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en que vivió y escribió Freud. Sin embargo, la relación conflictiva entre el deseo humano (ello) y las reglas que restringen las conductas posibles en un grupo (superyó) es algo antropológico. De acuerdo con Isabel Paraíso, «la épica-narrativa, según recientes investigaciones [...] hunde sus raíces en “la novela familiar”, fantasía evolutiva subsiguiente al complejo de Edipo» (1997: 97). Es decir, la narrativa surge en parte de la necesidad de contar los conflictos del ser humano en su desarrollo. La creatividad en sí misma está relacionada con la emergencia de lo inconsciente en la vida del sujeto. Según Jung, «lo creativo irracional, que precisamente surge en el arte con claridad máxima entre todas, burlará, finalmente todos los esfuerzos racionalizantes. Todos los escapes psíquicos dentro de la conciencia pueden ser causalmente explicables, pero lo creativo, que se arraiga en la imprevisibilidad de lo inconsciente, se cerrará eternamente al discernimiento humano» (1976: 10). Es por este motivo que los conflictos internos de don Justo Samaniego reaparecen en forma de las profecías, a las que se da una enorme importancia, porque no solo las experimenta don Justo, sino que se vuelven reales para todos los personajes. Los contenidos reprimidos de este personaje y su necesidad de fantaseo son el motor de la obra. En *Fragmentos*, las profecías de hace mil años no son una leyenda del pasado, sino que verdaderamente son referentes valiosos para comprender a don Justo y a la ciudad en la que vive. La leyenda está viva como «ciertos aparatos contruidos por los seres humanos para arreglar la vida están en crisis- formas de conocimientos, formas de organización, estilos de comportamiento- y, en cambio,

regresan con más poder que nunca» (Jitrik, 2010: 103). La leyenda regresa para ser una parte más de la Historia de la ciudad.

Algunas narraciones se centran en el interior de sus personajes y tratan de explicar el sentido de sus acciones. Jung se refiere a estas obras como novelas psicológicas y, en ellas, «el autor mismo hace la tentativa de elevar la materia primordial anímica de su obra de arte desde el mero acontecer a la esfera de la discusión y radioscopia psicológica» (Jung, 1976: 11). Es decir, estas obras son escritas para explicar los procesos mentales que tienen lugar en sus personajes. Este es el caso de *Fragmentos* de Gonzalo Torrente Ballester, que está escrita para explicar las motivaciones por las que escribe el narrador y las motivaciones de los personajes que crea. Jung critica la novela psicológica por presentar dar una visión demasiado evidente de lo que ocurre en la novela: «El poeta ha quitado al psicólogo todo trabajo. ¿O ha de ahondar este último por qué se enamora Fausto de Margarita? ¿O por qué Margarita se torna infanticida? Es destino del hombre, millones de veces repetido hasta la atroz monotonía de la sala de audiencias y del código penal. Nada queda oscuro pues todo se explica convincentemente a partir de sí mismo» (Jung, 1976: 12). Este no sería el caso de *Fragmentos* porque no se pretende que el lector conozca todas las motivaciones de los personajes y que no quepa espacio a la interpretación, sino hacer una parodia de la novela psicológica. El narrador se muestra a sí mismo como alguien cuya identidad no está muy definida y, además, es poco interesante. Y es precisamente su falta de identidad lo que le permite abrirse a la ficción que su inconsciente le va ofreciendo. «Las palabras tienen esa ventaja: lo dicho, dicho queda, como quedan puestos, y para siempre, los ladrillos que añades a una torre. Aparentemente, pues, soy sólo un profesor que con cierta parsimonia escribe libros de ficción: ambos marbetes, me acompañan a mi paso por la realidad» (56). El narrador es un hombre sin atributos, pero sabe que con las palabras puede expresar muchas de las inquietudes que se mueven informes por su inconsciente.

### **El juego y la realización de los deseos**

Torrente Ballester entendía que la literatura surge del ámbito del juego, en el que el escritor es capaz de transformar el mundo en el que vive a través de la imaginación. El narrador juega a contar una historia no ocurrida como si hubiese ocurrido. En ese «como si», el escritor y lector pretenden vivir una realidad hecha solo de letras y esta

expresa sus deseos que en el mundo real no son tan fáciles de experimentar. Como en la base de la literatura está el juego y el juego es una expresión del ello, se puede decir que el proceso creativo parte del juego. «¿No deberíamos buscar ya en el niño las primeras huellas del quehacer poético? La ocupación preferida y más intensa del niño es el juego. Acaso tendríamos derecho a decir: todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada» (Freud, 1992: 127). El juego establece un escenario en el que se pretende que ocurre algo, aunque se sabe que no ocurre verdaderamente, pero la imaginación simula que podría ocurrir. «El niño diferencia muy bien de la realidad su mundo del juego, a pesar de toda su investidura afectiva; y tiende a apuntalar sus objetos y situaciones imaginados en cosas palpables y visibles del mundo real. Sólo ese apuntalamiento es el que diferencia aún su “jugar” del “fantasear”» (Freud, 1992: 127-128). La literatura como el resto de artes se mueve en esa frontera del juego, que toma aspectos existentes en la realidad y la fantasea a través de una serie de artificios<sup>1</sup>.

El proceso creativo es una forma de poner en relación las tendencias que tiene la psicología humana. Según Ernst Kris, un buen proceso creativo debe llevar a la integración de la psiquis: «para que la “inspiración” pueda plasmarse de modo definitivo, para que encuentre expresión una obra artística o una teoría nueva: la “sintonicidad del yo” o integración del Yo con el Ello y con el Super-yo» (Paraíso, 1994: 43). No es fácil establecer una relación sana entre yo, ello y superyó, pero la literatura, como tantas otras formas de expresión, puede permitir lo siguiente: «El adulto puede acordarse de la gran seriedad con que otrora cultivó sus juegos infantiles y, poniéndolos en un pie de igualdad con sus ocupaciones que se suponen serias, arrojar la carga demasiado pesada que le impone la vida y conquistarse la elevada ganancia de placer que le procura el *humor*» (Freud, 1992: 128). Sin embargo, la conciencia que tiene el adulto de sus deberes suele ser un obstáculo: «este sabe lo que de él esperan; que ya no juegue ni fantasee, sino que actúe en el mundo real; por la otra, entre los deseos productores de sus fantasías hay muchos que se ve precisado a esconder; entonces su fantasear lo avergüenza por infantil y por no permitido» (Freud, 1992: 129). Aunque no todas las personas tienen necesariamente que escribir, sí es necesario que encuentren una vía para dar salida sus deseos inconscientes, porque constituyen una parte fundamental de su psiquismo. Los «Deseos insatisfechos son las fuerzas pulsionales de las fantasías, y cada fantasía singular es un cumplimiento de deseo, una

---

<sup>1</sup> En este artículo, entendemos por juego todo aquel proceso que transcurre en un «como si», por lo que pone en relación lo real con lo imaginario y lo simbólico.

rectificación de la insatisfactoria realidad» (Freud, 1992: 129-130). De manera que el juego en un sentido amplio, que abarca lo real, lo imaginario y lo simbólico, permite lidiar con las limitaciones que tiene la vida cotidiana y de ahí el placer que experimenta el ser humano al crear y al presenciar ficciones.

El proceso creativo requiere una compleja elaboración que transforma los propios deseos inconscientes en deseos representativos de la humanidad. «El poeta atempera el carácter del sueño diurno egoísta mediante variaciones y encubrimientos, y nos soborna por medio de una ganancia de placer puramente formal, es decir, estética, que él nos brinda en la figuración de sus fantasías» (Freud, 1992: 135). En el caso de la literatura, el artificio lingüístico es el instrumento para convertir los propios deseos en arte universal. La literatura permite un desplazamiento por el que se ponen esos deseos en otros individuos (los personajes) para que experimenten aquellas cosas que habitualmente resultan censurables o imposibles para los individuos. «Opino que todo placer estético que el poeta nos procura conlleva el carácter de ese placer previo, y que el goce genuino de la obra poética proviene de la liberación de tensiones en el interior de nuestra alma. Acaso contribuya en no menor medida a este resultado que el poeta nos habilite para gozar en lo sucesivo, sin remordimiento ni vergüenza algunos, de nuestras propias fantasías» (Freud, 1992: 135).

En muchos casos, se piensa erróneamente que la expresión artística es un ejercicio de total libertad. La imagen del demiurgo inspirado que hemos heredado del romanticismo de la forma más vaga no responde a la realidad del proceso creativo. Al contrario, el proceso creativo se rige por unas reglas muy estrictas que son las que lo fomentan. Estas reglas son tanto lingüísticas como psicológicas, porque el proceso creativo se origina en la usencia y la frustración. Según Lacan, el individuo forma una imagen grandilocuente de sí mismo que la terapia debe eliminar para que el paciente se vea de forma realista. «Este ego, cuya fuerza definen ahora nuestros teóricos por la capacidad de sostener una frustración, es frustración en su esencia. Es frustración no de un deseo del sujeto, sino de un objeto donde su deseo está enajenado y que, cuanto más se elabora, tanto más se ahonda para el sujeto la enajenación de su gozo» (Lacan, 2005: 239-240). La ausencia del objeto de deseo es aquello que pone en marcha al ego o yo tanto para la construcción de la propia identidad como para la creación de ficciones. Un hipotético ser completo no tendría ninguna necesidad de fantasear nada porque su deseo ya estaría colmado. Escribir es jugar a que existe algo que, en realidad, no está. Del mismo modo que el juego puede ayudar a construir la identidad propia y a componer ficciones, pueden llevar a la degradación de ambos relatos, el biográfico y el ficcional.



En esos casos, se produce una regresión, por la que el sujeto pierde parte de su capacidad para relacionarse con el objeto de deseo, sea real o imaginado, respectivamente. «Así es como puede operarse la regresión, que no es sino la actualización en el discurso de las relaciones fantaseadas restituidas por un ego en cada etapa de la descomposición de su estructura. Porque, en fin, esa regresión no es real» (Lacan, 2005: 242). Es aquí donde percibimos el poder de la palabra, que debe mediar entre el sujeto y el objeto, sabiendo que parte de la relación tiene que ver con hechos ocurridos y otra es fantaseada por el sujeto. Es decir, el ser humano construye su relación con su identidad, con los demás y con el mundo a través de las palabras.

Blanchot defiende que el autor de ficciones no suele tener una personalidad muy definida. El autor se mantiene en silencio respecto de sí mismo para dejar espacio a las ficciones que va a construir. En cierta medida, el autor no puede decir nada de sí mismo, sino que simplemente se identifica como quien escribió la obra. Sin embargo, el diario es un género que permite (o pretende) rescatar parte de la identidad del autor, porque consigna la biografía del autor y sus reflexiones al respecto. «Le Journal marque que celui que écrit n'est déjà plus capable d'appartenir au temps par la fermeté ordinaire de l'action, par la communauté de travail, du métier, par la simplicité de la parole intime, la force de l'irréflexion. Il n'est déjà plus réellement historique, mais il ne veut pas non plus perdre le temps, et comme il ne sait plus qu'écrire, il écrit du moins à la demande de son histoire quotidienne et en accord avec la préoccupation de jours» (Blanchot, 1955 : 20). En *Fragmentos*, el narrador se sitúa en esa posición en la que, además de escribir una ficción, recoge el proceso de escritura, que es una parte de su supuesta biografía. Lo que resulta más paradójico de *Fragmentos* es que está compuesto por diversas tramas que desembocan «no en la narración principal (la prevista por el narrador), el Diario, sino en las “Secuencias proféticas” de Samaniego» (Loureiro, 1990: 207). Hacia el final de la obra, hay dos Villasanta de la Estrella, la creada por el narrador, que tiene poco interés: «Mi Villasanta ya no importaba». Y la Villasanta de don Justo, un personaje con función narrativa, que el narrador retoma. Es «como si» el deseo inconsciente del narrador tomara la forma de Samaniego y este tomara el control de la narración. Se trata de un juego de desdoblamientos, en el que el autor de proyecta en su narrado y parecería que ese narrador se proyecta y entra en conflicto con uno de sus personajes.

Don Justo Samaniego está caracterizado de forma grotesca. Por un lado, es una autoridad en las sagas literarias escandinavas, a las que pertenecen los vikingos; y, por otro, padece una total incapacidad para el amor, confiesa tener su complejo de Edipo sin resolver. La teoría psicoanalítica defiende que uno de los pasos del desarrollo en la niñez consiste en que el varón se enamora de su madre, pero percibe que el padre acapara su amor, por lo que siente agresividad hacia él. De una forma simbólica, el niño querría matar al padre para poder estar con la madre. Esta etapa se superaría cuando el niño, al comprobar que el padre es más fuerte que él, renuncia a sus deseos incestuosos y convierte su agresividad en esfuerzos por parecerse a su padre. *Fragmentos* hace una lectura paródica del psicoanálisis en la que un personaje ha hecho una lectura literal y equivocada de la teoría psicoanalítica y el complejo de Edipo es en sí mismo el conjunto de su personalidad.

### **Los planos de la creación literaria**

Según Alejandro Montes de Oca, la creación literaria responde a tres planos que establecen sucesivos niveles en la profundidad del análisis psicológico.

#### Primer plano

El primer plano se refiere a tres aspectos que se pueden percibir de manera más inmediata (real). Estos son:

-Sujeto de la escritura, que se construye a lo largo del acto literario.

-Ajenidad, el sujeto entra en contacto con el Otro, con lo que no es él, y debe buscar una manera de expresar la relación que hay entre él y el Otro.

-Sentido, el texto da un valor a la experiencia del que escribe, del que lee y del mundo que se cuenta.

## Segundo plano

A continuación, se sitúa un segundo plano que también está formado por tres elementos que se corresponden respectivamente con los anteriores. Este plano es más profundo y se refiere a la actividad que produce el texto literario. Lo real se completa por lo que imagina el individuo (imaginario).

-Articulación, «el trabajo de la escritura literaria estará implicado, tal como resulta del giro operado sobre nuestro primer vértice del plano anterior, en una suerte de revelación, es decir, que algo oculto o velado sería revelado en y por el proceso de la escritura». Tanto el escritor como el lector descubren aspectos de sí mismos a través del texto. Este enfoque es más profundo porque lo que caracteriza la esencia del ser humano es inaprensible, incluso para las palabras, pero estas tratan de captarlo. Según María Zambrano, «La verdad de lo que pasa en el secreto seno del tiempo, es el silencio de las vidas, y que no puede decirse. (...) Pero esto que no puede decirse, es lo que se tiene que escribir» (En Montes de Oca). El empleo que hacemos del lenguaje, tanto en la literatura como en la vida cotidiana, viene a dar un significado a la existencia indefinida. En palabras de Hans Saettele, «los mecanismos fundamentales del discurso del psicoanálisis es instalar la verdad en una estructura de ficción» (En Montes de Oca). El ser humano es al comienzo un libro en blanco y la interpretación que hace de sus experiencias es lo que construye su identidad, que es una ficción, en el sentido de que es el relato que va construyendo con el uso que hace de las palabras.

-Errancia. El ser humano se relaciona con lo que no es él en una constante tensión para encontrar la posición que quiere tener respecto de ello. Se trata de «una deriva por los meandros del sentido, por los bordes en los que se reproducen, impugnan, transgreden, interrogan o transforman, los límites socialmente instituidos entre lo permitido y lo prohibido, lo bello y lo feo, lo deseable y lo indeseable, lo decente y lo obsceno, lo sensato y lo insensato, en fin entre la cordura y la locura» (En Montes de Oca). Una parte de la identidad de la persona tiene que ver con eso que no es él y con lo que se relaciona. «Desde este punto de vista, el escritor cuenta en tanto que escribe, su identidad como sujeto se diluye, y es en sus textos y en sus narraciones, que cobra formas y perfiles definidos, y es solamente a partir del espacio imaginario que construye

errando por su escritura, que podemos decir que el escritor cobra un relieve, y que emerge un sujeto en y por la experiencia de la escritura». La imaginación permite plantearse muchas formas alternativas de sentir, pensar y comportarse que amplían la experiencia que el ser humano tiene de sí mismo. «En esa mediación que se constituye por la palabra en la escritura, entre el sujeto como escritor y ése otro él mismo, que por su escritura se construye» (Montes de Oca). La errancia que da la experiencia del sujeto y su imaginación es lo que construye esa ficción que acaba por ser su identidad: «Experiencia límite, la de esta escritura errante, que produciendo prodigiosas construcciones imaginarias, propone una línea de ficción que da lugar a una inscripción simbólica para el sujeto» (Montes de Oca).

-Umbral, la escritura consiste en un devenir «de la construcción de formas significantes desde el sujeto de la enunciación. El proceso de la escritura literaria tendrá que ver aquí, entonces, con el velamiento» (Montes de Oca). El último aspecto de este plano se refiere a la imposibilidad de captar el sentido último de la vida, como un límite al que el escritor trata de acercarse una y otra vez. Esa limitación es lo que mueve al escritor a su búsqueda, a intentar responder quién es él, quiénes son los demás y cómo es el mundo. Es decir, «no hay aprehensión del mundo sino por su ausencia» (Montes de Oca) o, dicho con otras palabras, es la ausencia de una verdad fija y evidente es lo que hace que el autor y el lector se dispongan a tratar de desentrañarla.

### Tercer plano

En el último plano, el ser humano transforma los hechos y lo que imagina en una representación que tiene un significado para él (simbólico). Aquí se hace aún más presente la ausencia antes mencionada porque, en el sentido más profundo, la definición que da de sí mismo el sujeto, de los demás y del mundo en el que vive no responde a nada objetivo, sino a la construcción lingüística que hace de los mismos. La ausencia de un significado preestablecido es el motor que lleva al ser humano a la creación artística para dar respuestas a las incógnitas que se abren ante él.

-No-saber: el ser humano puede potencialmente ser de muchas formas, no tiene una naturaleza definida y la definición que da de sí mismo proviene de la interpretación

que hace sus experiencias y fantasías. Así, según Deleuze, «no se descubre ninguna verdad ni se aprende nada a no ser por desciframiento o interpretación» (En Montes de Oca). El sujeto no se constituye hasta que otorga un cierto significado a sus hechos biográficos.

-Producción del objeto pulsional, el proceso de escritura no se construye en torno al yo, sino por la «emergencia del Otro». En la escritura, «Se trata de discernir cómo es que en el proceso sublimatorio, la pulsión se convierte en lenguaje, y en consecuencia, cómo es que por el proceso de la escritura se lleva a cabo un trabajo desde el fantasma inconsciente, que requiere sin embargo de la mayor lucidez» (Montes de Oca). El ser humano se define en relación a lo que no es él, que en el primer plano es la ajenidad y que, en el segundo, le lleva a la errancia de fantasear distintas relaciones con ese Otro. En el tercer plano, se trata de ahondar en la pulsión inconsciente que pone en relación con eso externo al sujeto y que es más difícil de expresar, porque no tiene que ver con el pensamiento, sino con el goce, es el deseo en estado puro y, por tanto, no surge de la palabra y tampoco es simbolizable, sino que proviene del «agujero que es el nudo del goce» (Montes de Oca), es algo indefinido que empuja al ser humano a entrar en contacto con otras personas y con el mundo. Luisa Valenzuela lo expresa en los siguientes términos: es «el secreto del ser al que nunca accederemos de frente, de ahí los puentes de palabras (...) como umbrales que podrían permitirnos –si nos atreviéramos a cruzarlos– el acceso a lo Otro (...) (ya que) las palabras, en tanto máscaras de lo irrepresentable, velan al tiempo que develan» (En Montes de Oca). El ser humano explica su relación con el Otro a través de palabras, aunque estas no pueden acabar de captar los aspectos pulsionales en los que surge. Sin embargo, el valor simbólico de las palabras nos permite la transición a la terceridad: «La metáfora es una forma de recoger la lejanía del otro, una manera de incluirlo sin pagarse de él, es como un terreno baldío donde podemos jugar sin apropiarnos» (Calvo, 2002: 133). Es decir, la ficción está especialmente al servicio de hacer «como si» fuéramos otros.

-Lugar. Como lo simbólico es insuficiente para expresar los impulsos humanos, tampoco puede explicar de manera evidente el sentido de la vida de un individuo, ni situarlo en un determinado punto del umbral para comprenderlo, sino que el ser humano se encuentra en un lugar indeterminado. Y «cada palabra, dicha o escrita, al tiempo que enuncia algo intenta silenciar otra cosa, pero ésta siempre queda inscrita en el hueco que forjan las palabras, que es aquél en el que se aloja la literatura» (Montes de Oca). El ser

humano no puede definir el sentido para sí mismo de una manera estable, por eso la ficción crea un entramado simbólico que el ser humano necesita para rellenar ese hueco. Según Assoun, «esa dimensión de *ausencia* que está presente en el propio corazón del saber de lo social, y que el psicoanálisis tiene la vocación de desvelar» (En Montes de Oca). El ser humano se halla en un proceso de ir creando su realidad a cada momento. De manera que podemos decir que el ser humano crea diversas realidades. «Pues de la verdad de esta revelación es la palabra presente la que da testimonio en la realidad actual, y la que la funda en nombre de esta realidad. Ahora bien, en esta realidad sólo la palabra da testimonio de esa parte de los poderes del pasado que ha sido apartada en cada encrucijada en que el acontecimiento ha escogido» (Lacan, 2005: 245-246). De forma que la palabra sirve para fijar un cierto sentido a la indeterminación profunda en la que vive el ser humano. La palabra no capta la realidad en sí misma, sino la representación que hacemos de ella a través del lenguaje. Tanto la psiquis humana como la obra literaria tienen en común el empleo de diversas figuras retóricas para tratar de expresar un cierto sentido. Según Freud, «La esencia de estos símbolos no ha sido aún totalmente aprehendida por la investigación; trátase de sustituciones y comparaciones, basadas en analogías claramente visibles en algunos casos, mientras que en otros escapa por completo a nuestra percepción consciente el eventual *tertium comparationis*. Estos últimos símbolos serían precisamente los que habrían de proceder de las fases más primitivas del desarrollo del lenguaje y de la formación de conceptos» (1913: 6). El estudio de los símbolos personales y literarios se abre a un campo de ambigüedad, en el que es difícil determinar certezas, pero donde se juega el sentido último que damos a la realidad.

### **El diálogo dinámico a través de la palabra escrita**

El narrador se apoya en la imaginación desbordada de don Justo Samaniego para construir su ficción. Este es un especialista medieval que puede conducir una antigua leyenda a convertirse en real. También es un buen conocedor de la teoría psicoanalítica y lleva a cabo el siguiente autodiagnóstico: «padezco de un complejo de Edipo y siento vivísimos deseos o, más bien, urgente necesidad, de matar a mi padre» (52). El narrador le responde que su padre está muerto y él continúa: «¡En eso precisamente consiste la originalidad de mi caso! No conocía a mi padre, al cual, por otra parte, estando muerto, difícilmente podré matar [...] si no mato a mi padre, no me curaré jamás». *Fragmentos* parodia la teoría freudiana con este personaje que se cree tomado por el complejo de

Edipo y que siente la necesidad imperiosa de acabar con su padre para resolver el conflicto. Mientras no la haga, no es capaz de acostarse con una mujer por causa de su padre» (52). Cuando don Justo quiere tener relaciones con una mujer, tiene el siguiente delirio: «¡A voces! Me grita desde la ultratumba: “¿Qué vas a hacer? No te acuestes con tu madre”. Y yo me quedo paralizado, presa de una inhibición total». Don Justo es criado por su tía Malvina, que estaba enamorada de su difunto padre, y este le convence de que don Justo «había venido al mundo para sustituirle (a su padre) y continuarle» (54). Pero don Justo no ha encontrado la manera de madurar y su deseo sexual está totalmente inhibido por los delirios. El padre y la madre como figuras de referencia pueden convertirse en representaciones del superyó, que vigilan constantemente el comportamiento moral y que amenazan con castigar los deseos agresivos que puedan surgir contra ellos. Don Justo Samaniego es un personaje que no tiene más personalidad que el complejo de Edipo con el que batalla. Por este motivo, su deseo sexual se ve restringido por la presencia fantaseada de su padre. Este personaje se enfrenta a la siguiente situación: «the physical closeness of specific instances of somebody looking over one's shoulder may also evoke unconscious fantasies of a symbolic castration threat, and that there are some people who are particularly prone to experiencing the situation in this sense» (Brody and Mechanick, 2011: 269). No importa que don Justo sepa que su padre no está realmente ahí, porque ha interiorizado que él no es digno de tener relaciones con mujeres.

Torrente Ballester parodia la teoría psicoanalítica como si las etapas evolutivas fueran una especie de profecía estereotipada. Se trata de un divertimento literario que no se adecúa a la práctica analítica y, como reflejó Freud, «Toda vez que tropezamos con un síntoma tenemos derecho a inferir que existen en el enfermo determinados procesos inconscientes, que, justamente, contienen el sentido del síntoma. Pero, para que el síntoma se produzca, es preciso también que ese sentido sea inconsciente» (1991: 255). Don Justo expresa una consciencia del síntoma que tendría que llevarle a que este cambiase, pero lo interesante no está tanto en la coherencia de la obra con la teoría psicoanalítica como en que el conflicto edípico sirve como motor a una novela en la que tanto don Justo como otros personajes dan cuenta de su conflictiva sexualidad. Y la novela sigue adelante mientras son capaces de transformar esos conflictos en la ficción con la que inventan la historia de Villasanta de la Estrella. El deseo de contar la historia reduce parte de los conflictos de don Justo Samaniego, que se canalizan de una manera evidente en las profecías que escribe. «Our ideals are our internal leaders; we love them and are longing to reach them. Ideals are capable of absorbing a great deal of transformed narcissistic libido and thus of diminishing narcissistic tensions and

narcissistic vulnerability» (Kohut, 2011: 437). Don Justo es capaz de crear una fantástica serie de profecías que revelan sus propias inquietudes, pero transformadas en un complejo relato, y el narrador aprovecha para continuar el texto que tiene entre manos.

La capacidad para fantasear es una forma de poner en relación las tensiones dinámicas que tienen lugar dentro del individuo. Don Justo desarrolla una fantasía grandiosa por la que se presenta como el elegido para interpretar la profecía milenaria que se cumple ante sus ojos. La fantasía grandiosa de la que participa cualquier personaje o persona cuyas palabras crean un mundo puede resultar positiva o negativa dependiendo de un cierto equilibrio: «Whether it contributes to health or disease, to the success of the individual or to his downfall, depends on the degree of its deinstinctualization and the extent of its integration into the realistic purposes of the ego» (Kohut, 2011: 440). Si el sujeto consigue emplear la fantasía para expresar su deseo, pero no renunciar a él en la vida real, y la imagen de sí mismo se puede mantener en la vida real, esa fantasía deviene en una personalidad fuerte, mientras que si el fantaseo lleva a renunciar a la propia vida o la imagen es desmentida el individuo responderá con vergüenza ante cualquier fracaso (Kohut, 2011: 441). En su caso, don Justo consigue construir una personalidad como experto en textos medievales que, como se verá, no puede aguantar ante la falta de verdadero *self* en el mundo real donde vive.

Los personajes que se ocupan de contar la historia de *Fragmentos* encuentran en las palabras la herramienta para establecer su propia personalidad. El narrador es un simple profesor que no tiene características propias; y don Justo es un personaje en busca de su propia identidad a través de los pocos datos que tiene de su padre. Sin embargo, ambos en la medida que escriben van estableciendo los acontecimientos del lugar en donde viven y se perfilan como ingeniosos creadores. El carácter previo «de todo lo escrito marca, ontológicamente, el territorio de su relativa autonomía. No sería posible escritura alguna si no existiese esa memoria colectiva que se aglutina en cada lengua y que el autor origina y administra» (Lledó, 1998: 158-159). *Fragmentos* representa el poder de la palabra para construir todo un universo literario y, además, muestra cómo la escritura viene a establecer el significado de la existencia humana. «Lo escrito aporta certeza a lo vivido, configura lo inacabado» (Lledó, 1998: 159). Asimismo, la escritura puede ser una herramienta muy útil para la alcanzar un estado de salud mental. «La escritura permite el distanciamiento de las pasiones mórbidas, de la inmediatez de lo vivido, y promueve un cambio en la posición subjetiva» (Yurman,



2005: 20). La escritura puede ser una forma de catarsis frente a tendencias del individuo que le pueden herir y le otorga la posibilidad de reflexionar acerca de sí mismo, de los demás y del mundo que le rodea desde los puntos de vista en los que se sitúa la narración.

El escritor define una serie de reglas internas en su obra que condicionan las relaciones entre los personajes. «La importancia de la escritura como fuente desde donde emergen, junto con las palabras, las reglas y leyes que esbozan al Otro, lo sostienen en el intento que renueva la escritura» (Yurman, 2005: 20). El escritor dialoga entre sus distintas tendencias personales, lo que ha percibido en otras personas y en el mundo y establece una identidad narrativa (Yo) que se opone a otras identidades narrativas (que funcionan como el Otro, respectivamente). Y, como la narrativa permite adoptar diversas perspectivas, los personajes que actúan como Yo y Otro alternan sucesivamente. De este modo, se puede decir que la novela contiene diversas identidades narrativas. El empleo del lenguaje es esencial en la definición del ser humano porque es el instrumento con el que se explica a sí mismo, comprende a los demás y construye una cierta representación de sí mismo. «Lo que se llamaba la realidad estaba más allá de la rejilla de palabras, y lo que es más importante, estas palabras determinaban las figuras de la realidad» (Yurman, 2005: 20). En cierto modo, el ser humano se encuentra constantemente narrando su vida para poder darle un sentido y es ahí, en el uso de las palabras, donde se encuentran la literatura y el psicoanálisis. «Entre el hombre y la realidad solamente hay representaciones, y éstas configuran a ambos, por lo que el psicoanálisis es una cura de palabras» (Yurman, 2005: 65).

En *Fragmentos* se cuenta la historia supuesta de Villasanta de la Estrella. El narrador, don Justo Samaniego y otros personajes toman la palabra para referirse a los hechos que ocurren dentro del texto. La diferencia entre los hechos históricos y los hechos ficticios están en que, según Benveniste, en el primer caso es «como si los hechos perteneciesen a la realidad». En cambio, «La narración [...] enfatiza la enunciación, pero suele estar soportada a la vez por la historia, por el ideal de verdad material del enunciado» (Yurman, 2005: 107). En otras palabras, la novela y, en especial *Fragmentos*, juega a difuminar las diferencias entre hechos históricos y hechos ficticios, porque no es verdad que los primeros carezcan de punto de vista desde el que son contados y los segundos pretenden referirse a hechos acaecidos que, en realidad, son inventados. El narrador de *Fragmentos* comienza a describir la ciudad de Villasanta

de la Estrella de la siguiente manera: «Partamos, por ejemplo, de dese sepulcro que se oculta. Dicen que hay huesos en una arqueta, y que son de un apóstol. ¡Bah! Prefiero que lo sean de Esclaramunda Bendaña [...] Una vez inventado, habrá que justificar con una historia su situación de privilegio» (37). *Fragmentos* pone al descubierto el artificio por el que se va construyendo el escenario, los personajes y la trama de una novela que, en su versión definitiva, suelen tener pretensión de reales.

En el trabajo que tiene que hacer el ser humano para construir el sentido de su biografía y su percepción de los demás y del mundo debe integrar los hechos que vive en una narración coherente. «Todo elemento nuevo, inédito, es tal solamente si se incorpora en una narración, porque lo absolutamente nuevo, aislado, sin pasado, es ininteligible incluso como novedad» (Yurman, 2005: 109-110). El narrador torrentino, en *Fragmentos* y en otras obras, es capaz de incorporar aquello que sus personajes le sugieren. Los textos narrativos se pueden analizar desde muchas teorías del lenguaje. Aquí nos ocupa «el descubrimiento psicoanalítico (que) es anfibio, participa de una dimensión significativa y una pulsional, y buscará siempre la narración para estabilizarse. La elaboración reclamará nuevamente la narración» (Yurman, 2005: 110). Es decir, una obra ficticia es una combinación de unas ciertas palabras y del deseo inconsciente que estas expresan. Normalmente, los textos que nos llegan tienen una forma definitiva que oculta el proceso de gestación del texto, pero no ocurre así en *Fragmentos*, donde la novela se construye ante los ojos del lector. El lector es el encargado de valorar el texto y, por lo mismo, entrar en el significado profundo de lo que está escrito. «La interpretación como aquello que des-significa, que disuelve la metáfora, y la resignificación como lo que la multiplica» (Yurman, 2005: 112). La obra literaria, como expresión de lo inefable, tiene varias lecturas y cada vez que el texto es valorado pone de relieve aspectos del ser humano diferentes.

La obra literaria es fruto de las tensiones entre los impulsos inconscientes y la voluntad consciente de llegar a un cierto resultado. «The external difficulties in an artist's experience appear, in this sense, but as manifestations of this internal dualism of impulse and will, and in the creative type it is the latter which eventually gains the upper hand. Instinct presses in the direction of experience and, in the limit, to consequent exhaustion- in fact, death- while will drives to creation and thus to immortalization» (Rank, 1975: 43-44). En el caso de *Fragmentos*, don Justo Samaniego es el impulso en cuanto que, en sus profecías, escribe sin ningún tipo de censura,

mientras que el narrador se para a valorar el resultado del trabajo llevado a cabo y le da, en la medida de lo posible, una forma coherente. Puede parecer que el narrador está sometido a don Justo Samaniego, pero *Fragmentos* está concebido desde la perspectiva del juego y el narrador hace como que necesita de las secuencias proféticas para seguir adelante con la ficción, pero, cuando lo considera preciso, recupera el control del texto. Así, hace coincidir el final de las secuencias proféticas con el final de Villasanta. Como el narrador ya ha construido el relato de Villasanta de la Estrella, dismantela el artificio lingüístico que lo sostiene. Hace que don Justo Samaniego le cuente oralmente, ahora en pasado, la entrevista que tuvo con el rey Olaf. El rey vikingo llamó a don Justo para ordenarle que le retrate como un personaje principal en la vida de Esclaramunda, aunque no haya documentos que lo atestigüen. Es decir, Olaf, el rey vikingo, quiere que don Justo altere la leyenda. El texto podría haber seguido desarrollándose, pero el narrador quiere clausurarlo y hace que don Justo perciba que la voz de Olaf es la de su padre y aquel lo mata para liberarse del complejo de Edipo. De este modo, el retorno de lo reprimidos y el fantaseo se clausuran al mismo tiempo.

### **La palabra terapéutica**

Como se ha visto, la ficción y la terapia están estrechamente relacionadas, porque la escritura es una vía de encuentro entre los deseos inconscientes y el empleo de reglas para conducirlos. Un buen uso de la escritura puede producir un yo fortalecido que sabe gestionar las tensiones que se dan en el psiquismo. Manuel Llorens recoge las siguientes conclusiones de un estudio: «escribir sobre experiencias traumáticas produce mejorías en la función inmunológica, menos visitas al médico anuales y mejor rendimiento en el trabajo y la escuela (2002: 64). Y el mismo autor refiere valores terapéuticos de la escritura. En primer lugar, «la imaginación es el recinto donde se pueden fantasear otras posibilidades de salida, así como el lugar donde se puede refugiar la persona que está en situación de cautiverio» (Llorens, 2002: 71). «En segundo lugar, la escritura es una vía para poder darle forma al mundo amorfo de los afectos» (Llorens, 2002: 73). En un sentido amplio, en la ficción se pueden dar todas las experiencias humanas a través del juego. Es «como si» lo que se cuenta ocurriera ciertamente y el escritor y el lector lo experimentan sin el peligro y las limitaciones que tiene la vida

real. «La creación literaria es un camino para poder adentrarnos a nosotros mismos y volver a darle forma a nuestra intimidad» (Llorens, 2002: 75). La parte más importante de *Fragmentos* se basa en un juego con la teoría psicoanalítica del tipo más disparatado. Es una parodia del inconsciente descubierto por Freud, pero lo importante está en que nos pone frente a los impulsos de un personaje que, con la hábil conducción del narrador, construye una ficción que tiene algo verdadero sobre el ser humano. «El analista [...] tiene una trampa porque él sabe que el sentido está en el “disparate” (es decir lo ajeno a la razón y a la regla). Sin el “disparate” el analista está perdido, los oídos se llenan de conchas vacías y lo tientan a adivinar» (Calvo, 2002: 131). El complejo de Edipo de don Justo Samaniego y los vikingos que regresan para dominar por la fuerza a Villasanta de la Estrella representan un impulso que supuestamente surge del inconsciente y que construye un texto acerca de la complejidad de la psiquis humana. En este artículo, se ha establecido algunas relaciones entre las fuerzas inconscientes que mueven tanto al individuo como a la creación literaria. El ser humano en su vida cotidiana y en su expresión artística encuentra constantemente vías para inventarse a sí mismo y la percepción que tiene de los demás y de las cosas. En palabras de Rosario Herrera, «En el análisis se encuentra una respuesta al ¿Qué soy? Objeto causa del deseo. Ahí donde el sujeto se ve perdido en su estatuto de sujeto del significante se realiza como deseo: inventa su propio nombre al hacerse su propio objeto» (Herrera: 136). Y la escritura puede ser vista como un tipo de análisis, en el que el autor y el lector dan con la misma respuesta.

## Bibliografía

Blackwell, Frieda Hilda (1985). *The game of literature. Demythification and parody in novels of Gonzalo Torrente Ballester*. Valencia: Albatros hispanófila.

Blanchot, Maurice (1955). *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard.

Brody, Morris W. and Mechanick, Philip I (2011). «Looking Over the Shoulder». Paul H. Ornstein (ed.). *The search for the self. Selected writings of Heinz Kohut: 1950-1978*. Volume 1. London: Karnac, pp. 267-270.

Freud, Sigmund (1913). «Múltiple interés del psicoanálisis». *Librodot.com*.

Freud, Sigmund (1991). «La fijación al trauma, lo inconsciente». *Obras completas XVI*. Buenos Aires: Amorrurtu ediciones, pp. 250-261.

Freud, Sigmund (1992). «El creador literario y el fantaseo». *Obras completas IX*. Buenos Aires: Amorrurtu ediciones, pp. 123-136.

Herrera, Alfonso (2009). «Gramática del deseo». Armando Casas, Alberto Constante, Leticia Flores Farfán (coordinadores). *Escenarios del deseo: reflexiones desde el cine, la literatura, el psicoanálisis y la filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Herrera, Rosario. (2009). «Poética del deseo». Armando Casas, Alberto Constante, Leticia Flores Farfán (coordinadores). *Escenarios del deseo: reflexiones desde el cine, la literatura, el psicoanálisis y la filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Huamán, Miguel Ángel y Mondoñedo, Marcos (2003). *Literatura y psicoanálisis*. VV.AA. *Lectura de teoría literaria II*. Lima: UNMSM.

Jitrik, Noe (2010). *Verde es toda teoría: literatura, semiótica, psicoanálisis, lingüística*. Buenos Aires: Liber Editores.

Jung, Carl Gustav (1976). *Formaciones de lo inconsciente*. Buenos Aires: Paidós.

Kohut, Heinz (2011). «Forms and transformations of narcissism». Paul H. Ornstein (ed.). *The search for the self. Selected writings of Heinz Kohut: 1950-1978*. Volume 1. London: Karnac, pp. 427-460.

Lacan, Jacques (2005). «Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis». *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.

Lledó, Emilio (1998). *El silencio de la escritura*. Madrid: Austral.

Llorens, Manuel (2002). «La búsqueda del perseguidor: trauma y creación literaria». VV.AA. *Psicoanálisis y creación literaria: lugar de encuentros*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.

Loureiro, Ángel G. (1990). *Mentira y seducción: la trilogía fantástica de Torrente Ballester*. Madrid: Castalia.

Montes de Oca, Alejandro (Octubre 2013). «Creación y escritura literaria». *Carta psicoanalítica*, 20. <http://www.cartapsi.org/spip.php?article368>. Consultado el 14 de abril de 2017.

Paraíso, Isabel (1994). *Psicoanálisis de la experiencia literaria*. Madrid: Cátedra.

Paraíso, Isabel (1995). *Literatura y psicología*. Madrid: Síntesis.

Paraíso, Isabel (1997). «Teoría psicoanalítica de la caricatura». *Monteagudo*, 3, pp. 95-104.

Rank, Otto (1975). *Art and artist. Creative urge and personality development*. New York: Agathon press.

Sigal de Eliscovich, Nora (2006). *Entre la palabra y la letra: ensayos de psicoanálisis y literatura*. Quito: Corporación Cultural Orogenia.

Torrente Ballester, Gonzalo (1998). *Fragmentos de Apocalipsis*. Madrid: Alianza.

Yurman, Fernando (2005). *Crónica del anhelo: ensayos sobre literatura, cultura y psicoanálisis*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.